

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Fictions de l'œuvre

Saint-Amand, Denis

Published in:
Cahiers ReMIX

Publication date:
2019

Document Version
Version revue par les pairs

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Saint-Amand, D 2019, 'Fictions de l'œuvre: projets et textes possibles dans les romans de la vie littéraire', *Cahiers ReMIX*, VOL. 10. <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/fictions-de-loeuvre-projets-et-textes-possibles-dans-les-romans-de-la-vie-litteraire>>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

FICTIONS DE L'ŒUVRE
Projets et textes possibles dans les romans de la vie littéraire

«(elles n'existent pas.)»
Arthur Rimbaud, «Barbare»

Des textes possibles aux fictions de l'œuvre

Le monde des études littéraires a vu se développer, au cours de ces dernières années, une théorie des textes possibles qui confronte la réception traditionnelle des œuvres (c'est-à-dire la façon dont leur lecture se concrétise la plupart du temps et le commentaire qu'on en livre habituellement) à une réinvention de leur signification, tirant parti des impensés de la fiction, des non-dits, des interactions interrompues, des blancs, des inférences labiles et autres zones creuses du récit qui offrent des prises pour une renégociation herméneutique. Ce sont ces espaces ouverts qui permettent à Pierre Bayard d'avancer que, contrairement aux conclusions d'Hercule Poirot, le véritable assassin de Roger Ackroyd n'est pas le docteur James Sheppard, mais sa sœur Caroline¹; ce sont également ces flottaisons narratives qui autorisent Jacques Dubois à reconfigurer, sous couvert de l'amour qu'il leur porte, les trajectoires d'héroïnes comme Augustine Grandet, Valérie Marneffe et Séverine Roubaud². Ce geste critique, dont on pourrait avancer qu'il hérite d'un positionnement oulipien, a aussi été actualisé par Michel Charle, Marc Escola et Franc Schuerwegen³; il s'inscrit dans la mouvance qu'on peut qualifier, selon les mots de Bayard lui-même, de «fiction théorique», laquelle est réticente à

¹ Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Minuit, 1998.

² Jacques Dubois, *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011.

³ Voir notamment Michel Charles, «Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple», *Poétique*, n°164, 2010, p.387-417 ; Marc Escola (dir.), CRIN, «Théorie des textes possibles», n°57, 2012 ; Franc Schuerwegen, *Introduction à la méthode posttextuelle*, Paris, Éditions Classiques Garnier, «Théorie de la littérature», 2012 ; Laurent Zimmermann (dir.), *Pour une critique décalée. Autour des travaux de Pierre Bayard*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.

l'écrasement du texte par la réception critique et vise à rouvrir le dialogue autour de l'espace des possibles en matière de signification dynamique et instable. Il s'agit, à suivre l'efficace synthèse proposée par Bérenger Boulay, d'une théorie en trois axes, qui peut s'envisager comme une réflexion métacritique appréhendant les «conditions de possibilité du geste critique, en particulier sur la manière dont le commentaire construit son objet» ; d'une approche postulant la «proximité entre commentaire et réécriture» ; d'une méthode prospective pour l'analyse des textes, abordée «dans une perspective résolument descriptive et formaliste»⁴.

Cette proposition méthodique se fonde sur l'exploitation de textes tangibles, achevés, mis en circulation et au sujet desquels s'est construit un discours critique suffisamment diffusé et approuvé pour qu'il soit qualifié de «dominant». On imagine bien comment les travaux de la théorie des textes possibles pourraient, dans les années à venir, s'articuler à ceux de la génétique textuelle pour questionner les inflexions qu'auraient connus certains textes s'ils avaient suivi certaines des options envisagées par leurs auteurs au moment de leur élaboration: la déclaration d'amour aux littératures populaires tissée par Rimbaud dans son *Alchimie du Verbe* («J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs») ne trouve-t-elle pas à se prolonger dans le segment «J'adorai les boissons tiédies, les boutiques fanées, les vergers brûlés» de «Fausse conversion», brouillon caviardé de «Nuit de l'enfer», les deux extraits permettant de dessiner une éthique de la médiocrité ? Dans les mêmes brouillons d'*Une Saison en enfer*, les parodies de l'Évangile selon saint Jean, abandonnées dans la version imprimée, ne constituent-elles pas les «petites histoires en prose» qui s'approchent le plus du projet de «livre païen ou livre

⁴ Bérenger Boulay, «Trois aspects de la théorie des textes possibles», dans *Fabula. Atelier de théorie littéraire*, 2013, [En ligne], URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Aspects_du_possible

nègre» annoncé dans une lettre à Delahaye de mai 1873? Dans un domaine voisin, on ne peut qu'imaginer les inflexions induites par des modifications apportées à la dimension paratextuelle des œuvres. Le réquisitoire de Maître Ernest Pinard contre *Les Fleurs du mal* aurait pu s'épargner une analyse détaillée des «Bijoux», d'«À celle qui est trop gaie» et des «Métamorphoses du Vampire», si Baudelaire s'en était tenu au titre *Les Lesbienues* qu'il avait dans un premier temps souhaité donner à son recueil.

On ne compte plus, dans un autre registre, les œuvres perdues: non celles qui ont disparu de la mémoire collective, ne se lisent plus et ne pourraient ressurgir qu'au gré de quelque audace éditoriale, mais celles dont on sait qu'elles ont existé et dont nous avons littéralement perdu la trace: des productions effectives qui, par la volonté de leur auteur ou par négligence, ont été égarées, se sont évanouies dans la nature⁵. La perte a menacé l'ensemble de l'œuvre de Kafka et de Rimbaud, on le sait, et, si une bonne part à pu en être conservée grâce au soin apporté par certains proches des auteurs, dans les deux cas, nous pouvons aussi supposer que certains écrits nous resteront à jamais inconnus. Les rimbaldiens, en particulier, sont depuis longtemps à l'affût de toute mention d'au moins deux pièces censées appartenir au corpus du poète, «Les Veilleurs», tout d'abord, dont Verlaine évoque la disparition avec regret dans *Les Poètes maudits* («*Les Veilleurs*, poème qui n'est plus, hélas! en notre possession, et que notre mémoire ne saurait reconstituer, nous ont laissé l'impression la plus forte que jamais vers nous aient causée») et *La Chasse spirituelle*, qui a suscité en 1949 un célèbre canular imaginé par les hommes de théâtre Nicolas Bataille et Akakia Viala⁶, et que Verlaine évoque dans une lettre à Philippe Burty datée du 15 novembre 1872. Le poète y accuse sa femme d'indiscrétions, suspecte qu'elle ait lu les lettres que Rimbaud lui a adressées et s'inquiète du sort d'«un manuscrit à [lui] confié par ledit Rimbaud, intitulé *la Chasse*

⁵ Voir notamment Giorgio Van Straten, *Le Livre des livres perdus*, trad. M. Pozzoli, Arles, Actes Sud, 2017. Sur un sujet voisin, l'admirable essai de Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres*, Paris, Verticales, 2009.

⁶ Arthur Rimbaud, *La Chasse spirituelle*, postface de J.-J. Lefrère, Paris, Léo Scheer, 2012.

spirituelle, sous pli cacheté avec le titre et le nom de l'auteur dessus». Aujourd'hui inaccessibles et en cela frustrantes, ces productions ont eu une existence tangible; s'il est fort peu probable qu'elles refassent surface un jour prochain, certains spécialistes continuent à les traquer, espérant les découvrir au fond d'une malle ou au détour de l'une de ces brocantes où l'on déniche quelquefois une étrange photographie capable d'alimenter le débat critique pendant plusieurs années.

À côté des réinventions herméneutiques des œuvres classiques, de l'approche génétique et du fantasme programmatique autour des productions perdues, la critique des textes possibles aurait tout à gagner à explorer un continent fictionnel, fructueux en termes d'œuvres en puissance et qui recèle d'indications sur l'évaluation des modes et tendances d'une époque émanant des représentations des écrivains eux-mêmes. Que l'on pense ici aux nombreuses œuvres annoncées mais jamais écloses évoquées dans les romans d'Alphonse Daudet, de Raymond Roussel ou de Montherlant; aux brouillons amorcés par le narrateur de *Paludes* de Gide (1895) et par Hubert d'Enragues dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont (1890); aux poèmes dont Balzac attribue la paternité à Lucien de Rubempré ou à Étienne Lousteau — autant de fictions d'œuvres plus ou moins abouties, plus ou moins concrétisées et plus ou moins lisibles, d'œuvres dans l'œuvre ou, pour reprendre la formulation de Jacques Geoffroy, de «livres qui n'existent pas » décrits par des livres qui existent. Dans son ouvrage *Mille et un livres imaginaires*, ce dernier distingue en effet le «livre réel» du «livre imaginaire⁷», en prévenant toute réduction liée à cette

⁷ « Le livre réel est un objet matériel, tangible et manipulable, qui n'a pour preuve de son existence que sa matérialité. Objet d'une élaboration plus ou moins longue et difficile de la part d'un écrivain-producteur, objet mercantile pour l'éditeur et le distributeur, objet de consommation, de plaisir et de savoir, pour le lecteur-consommateur, je puis l'acquérir contre quelque argent chez mon libraire, l'emprunter dans ma bibliothèque de quartier, le demander à un ami obligeant. Répertorié dans le Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque nationale de France, dans les registres des éditeurs et libraires, il est muni d'une véritable carte d'identité qui authentifie sa présence, légitime dans le monde réel : titre, nom d'auteur, numéros, lieux et dates d'impression et d'édition, numéro ISBN. *The proof of pudding is in the eating*, disent les Anglais. La preuve du livre est dans l'acte de sa lecture, pourrions-nous dire.

dichotomie (s'ils ne sont pas manipulables, les livres imaginés dans la fiction n'en font pas moins partie de la réalité du récit comme de celle du lecteur), et en souhaitant mettre en lumière les spécificités des ouvrages qui composent ce qu'il appelle une «fictiothèque⁸» et que Stéphane Mahieu désigne comme une «bibliothèque invisible⁹». Jacques Geoffroy indique que l'inscription de ces livres dans le récit peut se réaliser (1) par allusion minimale (au détour de la seule mention d'un titre, par exemple), (2) par le développement d'un discours critique le présentant (c'est le cas des discussions qui entourent *Les Fruits d'or*, le livre au cœur du récit éponyme de Nathalie Sarraute, souvent évoqué, mais toujours hors d'atteinte), (3) par résumé ou (4) par citations¹⁰; l'auteur confère à ces livres imaginaires trois fonctions possibles, ludique, polémique et réflexive¹¹. Cette dernière ne semble pas exclusive des deux précédentes et peut les recouvrir: on postulera ici (1) que ces fictions d'œuvres, qui sont souvent inférieures à l'achèvement livresque (elles consistent davantage en albums, poèmes épars, bribes de romans, brouillons naïfs, carnets sauvages, projets inachevés), témoignent entre autres de la façon dont les écrivains se représentent l'espace des possibles littéraires de leur époque et ses travers éventuels, (2) mais aussi, plus largement, qu'elles donnent à voir, par le biais de la fiction du littéraire, des prises de position et jugements esthétiques à valeur quelquefois programmatique. Ces œuvres imaginaires qui n'existent que dans d'autres œuvres sont au cœur de la présente enquête, menée à partir du corpus rassemblé dans la base de données du GREMLIN; on interrogera la façon dont, par métonymie, elles contribuent à une représentation fictionnelle de la vie littéraire.

Titres évocateurs et allusions minimales

Je le lis, donc il est. » Jacques Geoffroy, *Mille et un livres imaginaires*, Saint-Imier, Canevas Éditeur, 1997, p. 5.

⁸ Jacques Geoffroy, *La Fictiothèque*, Paris, Edilivre, 2017. Voir également l'important répertoire en ligne : <http://fictiotheque.free.fr/>.

⁹ Stéphane Mahieu, *La Bibliothèque invisible. Catalogue des livres imaginaires*, Paris, Éditions du Sandre, 2014.

¹⁰ Jacques Geoffroy, *Mille et un livres imaginaires*, *op.cit.*, p. 13-19.

¹¹ *Ibid*, p. 19-28.

Le corpus des fictions d'œuvres dépasse la période des XIX^e-XXI^e siècles, sur laquelle se concentre la base du GREMLIN. Chez Rabelais déjà, dont l'œuvre entière fustige l'intelligentsia et le système éducatif de son temps et en appelle, par le biais de la caricature, à une alternative pédagogique au dogmatisme sorbonicole, figurent ces fameuses listes pittoresques et chargées de clins d'œil satiriques au lecteur complice. L'étalage rabelaisien d'un fourbi de connaissances diverses parodie la tendance des compilations censées faciliter la transmission d'un savoir jugé noble par les pédagogues: ainsi, le répertoire des beaux livres que Pantagruel admire dans la librairie Saint-Victor à Paris se compose de titres d'ouvrages que nous ne lirons jamais, tels *Ars Honestae pettandi in societate*, *De broditorum usu et honestate chopinandi* («De l'usage des potages et de l'honnêteté de chopiner»), *La Couille d'éléphant des Preux*, *Bragueta Juris* («La Braguette du Droit») et *Le Couillage des promoteurs*, collection qui tourne en dérision les universitaires et dénonce une érudition dont la pseudo-«hénaurmité» n'a d'égale que l'afféterie et la vacuité.

Il arrive quelquefois que la production d'un écrivain imaginaire ne soit évoquée que de façon très générale, l'auteur laissant au lecteur tout le loisir de combler le vide laissé par la mention de l'existence d'une œuvre — c'est le cas dans *La Femme auteur* de Madame de Genlis (1802), où l'on apprend que le personnage de Natalie «écrivait depuis son enfance» et qu'«à vingt ans, elle avait déjà fait des comédies, des ouvrages de morale et des romans, mais elle s'en cachait» (p. 55¹²), cette dissimulation trouvant à se prolonger dans un récit qui se refuse à exposer les motifs de l'œuvre. Le cas rabelaisien susmentionné, lui, a fait école, et la littérature déborde de textes imaginaires que nous ne connaissons que par leur titre. Il arrive d'ailleurs qu'ils n'existent pas davantage dans l'univers fictionnel et ne consistent alors qu'en vues de l'esprit ou délires programmatiques — ainsi quand Vallès, évoquant dans *Le*

¹² Sauf exception précisée, la pagination renvoie à celle des éditions exploitées dans la base de données du GREMLIN. Les citations longues sont intégrées sous forme de fenêtres modales.

Bachelier (1881) une rencontre malheureuse avec une demoiselle dont son double Jacques Vingtras s'est épris, imagine la romance ridicule qu'on aurait pu en tirer:

Ce malheur arrive au trot. C'est une calèche qui entre. Je n'ai que le temps de me garer contre le mur, les bras étendus comme un Christ. Une jeune fille crie au cocher: *Prenez garde! Mais je le connais!* — C'est la miss anglaise ! Elle m'a vu! L'homme de ses rêves, est là contre le mur, avec du cochon dans une main, un petit pain dans l'autre... Je vais bien, moi! On fit une romance dans un cénacle sur mon infortune : “Le Christ au saucisson”, quatre couplets et un refrain. (p. 275)

En d'autres moments, l'inaboutissement d'une œuvre littéraire se révèle plutôt bénéfique; c'est le cas, par exemple, quand le narrateur de *Du hérisson* d'Éric Chevillard (2002) se plaint de ne pas pouvoir avancer dans son projet intitulé *Vacuum Extractor* (c'est-à-dire «ventouse obstétricale»), en raison de la présence d'«un hérisson naïf et globuleux» sur sa table de travail — mammifère parasite réapparaissant dans chacun des paragraphes du volume pour mieux perturber la narration et, tout en se révélant très agaçant, permettre de tenir à distance un projet inaugural que le lecteur devine indigeste. Partant, *Du hérisson* se construit sur un procédé paradoxal: l'animal, en s'imposant comme distraction et comme obstacle à la création, devient, malgré lui, sujet d'un texte qui ne cesse de répéter, dès le titre de travail envisagé par l'énonciateur, à quel point son propre accouchement est difficile.

Nous ne saurons bien souvent rien de plus que les titres si évocateurs de ces œuvres — dont il faut convenir qu'ils sont parfois plus sur-significatifs que suggestifs. Il n'y a en effet guère besoin, pour en connaître l'orientation, de parcourir *Contribution à l'étude de la multiplicité du Moi* que Bourget attribue à Robert Greslou dans *Le Disciple* (1889); inutile, pour en mesurer la tonalité, de lire les romans de l'infâme Prétextat Tach, l'écrivain interviewé dans *Hygiène de l'assassin* d'Amélie Nothomb (1992) auquel on doit des productions telles *Le Désordre de la Jarretière*, *La Prose de l'épilation*, *Le Sauna et*

autres Luxures, Trois boudoirs et Viols gratuits entre deux guerres. Quelquefois, le titre prolonge pesamment la trajectoire de l'écrivain qui en est l'auteur. Ainsi, dans Charles Demailly (1868), les Goncourt évoquent le héros qui, «rentré chez lui, les pieds au feu qui l'attendait, son cigare allumé, prit sur une table un album qui avait un fermoir à serrure, écrivit dessus quatre ou cinq lignes, et se remit à fumer en feuilletant au hasard ce livre manuscrit qui portait à la première page: *Souvenirs de ma vie morte*» (p. 59) — saynète d'intérieur dont l'intimité s'articule à un projet égotique et grandiloquent qu'accompagne une pose dandystique rendue grotesque parce que forcément inutile dans un environnement confiné. Dans les *Scènes de la vie de Bohème* (1852), Rodolphe réalise un *Manuel du parfait fumiste* pour le compte de son oncle (dont le mot d'ordre est «*Nascuntur poê...liers !*»), sans deviner qu'il anticipe une mouvance potache qui se développera dans les dernières décennies du siècle. Murger nous indique que le jeune homme est aussi l'auteur d'une pièce de théâtre qui l'accompagne partout: «Il y avait pourtant deux choses qui n'abandonnaient point Rodolphe au milieu de ces pénibles traverses, c'était sa bonne humeur, et le manuscrit du *Vengeur*, drame qui avait fait des stations dans tous les lieux dramatiques de Paris» (p. 122), avant d'ajouter, non sans cruauté, «Ce drame, auquel il avait travaillé deux ans, avait été fait, défait, refait tant de fois, que les copies réunies formaient un poids de sept kilogrammes» (p.177). Ailleurs, si le contenu nous demeure inconnu, c'est la modalité de réalisation de l'œuvre qui retient l'attention: de cette façon, dans *Les Martyrs ridicules* de Cladel (1862), on apprend que le personnage d'Esgunghac va prochainement publier un recueil intitulé *Les Inassouvis*, dont nous ne saurons rien sinon qu'il est en réalité l'œuvre de Maurthal, financé par d'Esgunghac pour composer ce volume sous son nom.

Entre work in progress et inachèvement

D'autres projets littéraires imaginaires sont présentés dans leur processus de composition. Dans *Ernest ou le travers du siècle* de Gustave Drouineau (1829), l'écrivain Ernest Elvin, fils d'épicier, est un bohème un peu négligé, dont on apprend au fil

du récit qu'il se disperse dans la composition d'«une tragédie sur l'*Exil des Tarquins*» (p. 50-51, vol. 3), d'un recueil de poésie amoureuse intitulé *Essais poétiques* et que le narrateur juge faible («dans le moment où l'âme est exaltée par l'amour, le langage des passions est diffus et désordonné», p. 179-180, vol. 3) et d'«une pièce de vers», composée pour séduire madame de Climeuil et qui nous restera inconnue, mais dont le narrateur indique que, «À défaut d'idées neuves il y régnait un ton chaleureux et touchant qui attestait que ces vers étaient sortis du cœur et non de la tête du poète» (p. 128-129, vol. 4).

Ces figurations de l'écrivain au travail, engagé dans un processus d'écriture plus ou moins balisé et plus ou moins cohérent, nous donnent à voir des projections plus ou moins nettes d'une œuvre en cours de réalisation: si le lecteur n'a que peu de prise sur les fondements de ces textes en devenir, c'est tantôt parce que l'écrivain se refuse à montrer ses cartes trop tôt (ainsi, dans *Chez l'illustre écrivain* de Mirbeau (1919), le personnage central entretient le mystère [œuvresprojetees_174 : description p.9]), tantôt parce que l'homme de lettres est tout simplement incapable de concision et d'efficacité. On ne peut à ce titre manquer le cas emblématique de *Paludes* de Gide (1895), qui relate, pour le dire vite, les pérégrinations (et les hésitations) d'un narrateur autodiégétique occupé à écrire *Paludes*. Jean-Pierre Bertrand a déjà mis en lumière les rouages et enjeux de ce récit éminemment réflexif¹³, présenté par son auteur comme une «satire de quoi». Invité à plusieurs reprises à présenter le travail qu'il développe, le narrateur indique successivement que *Paludes*, c'est «l'histoire de qui ne peut voyager» (p.16), «l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente» (*ibid.*), «l'histoire d'un célibataire dans une tour entourée de marais» (p.19), «l'histoire du terrain neutre, celui qui est à tout le monde» (p.75), «l'histoire de l'homme normal, celui sur qui commence chacun» (*ibid.*), «l'histoire de la troisième personne, celle dont on parle — qui vit en chacun de

¹³ Jean-Pierre Bertrand, «Le comble de la vie littéraire: *Paludes*», dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinier et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-32 et Jean-Pierre Bertrand, *Paludes d'André Gide*, Paris, Gallimard, «Foliothèque», 2001.

nous, et qui ne meurt pas avec nous» (*ibid.*), «l’histoire de l’homme couché» (*ibid.*), «l’histoire du salon d’Angèle» (*ibid.*), «l’histoire des animaux vivant dans les cavernes ténébreuses, et qui perdent la vue à force de ne pas s’en servir» (p.77). Ce caractère labile de l’œuvre à venir est assumé par un énonciateur qui — quelque part entre les «ou plutôt» de Lautréamont et les «je dirais même plus» des Dupondt de Hergé — ne cesse de s’égarer en voulant se corriger. L’instabilité du projet s’accompagne d’un perpétuel retardement: comme l’écrit Jean-Pierre Bertrand, «à tout moment, il s’agit d’écrire, de finir, de terminer *Paludes*, de mettre (ou *de ne pas mettre*) dans *Paludes*», si bien que le texte «est habité par une pluralité de romans possibles qui ne démarreront jamais»¹⁴. Dans ce récit de l’inachèvement présenté comme cyclique¹⁵, toute la ménagerie littéraire en prend pour son grade: c’est tout d’abord l’écrivain, ici dépeint comme ambitieux, mais incertain, incapable de présenter son texte en chantier de façon cohérente et claire, et tout aussi inapte à se tenir à son objectif de départ, sans parler de le mener à bien; mais ce sont aussi ses proches, l’escouade, les frères d’armes, ceux du cénacle, qui s’informent de ses projets pour mieux les déconsidérer en son absence¹⁶; ce sont encore des inconnus éclairés peu avarés en critiques et en conseils; et c’est enfin Angèle, la maîtresse du salon qui réunit ce petit monde, dubitative face à ces descriptions fluctuantes et dont l’avis permet surtout de saisir la légèreté¹⁷.

Le genre particulier du roman de la vie littéraire est friand de ce motif du projet inachevé, qui se révèle un véritable *topos* du genre. Il s’observe, par exemple, dans *Le Petit chose* de Daudet (1868), où le personnage de Jacques Eyssette, adolescent, se targue d’avoir composé un «Poème en douze chants» intitulé «RELIGION ! RELIGION !», dont le narrateur précise qu’il ne s’agit en réalité que d’une esquisse :

¹⁴ *Ibid.*, p. 51. Souligné par Jean-Pierre Bertrand.

¹⁵ Le récit se termine pratiquement comme il commence : un ami rend visite au narrateur, lui dit «Tiens ! Tu travailles ?» et il répond «J’écris *Polders*», laissant présager l’échec de ce projet ressemblant par trop au précédent.

¹⁶ «On m’a parlé de *Paludes* ! [...] Des amis... tu sais, ça n’a pas beaucoup plu; on m’a même dit que tu ferais mieux d’écrire autre chose.» (p. 58)

¹⁷ « J’ai peur que ce ne soit un peu ennuyeux, votre histoire » (p. 22).

Pourtant la vérité m'oblige à dire que ce poème en douze chants était loin d'être terminé. Je crois même qu'il n'y avait encore de fait que les quatre premiers vers du premier chant; mais vous savez, en ces sortes d'ouvrages la mise en train est toujours ce qu'il y a de plus difficile, et comme disait Eyssette avec beaucoup de raison : «Maintenant que j'ai mes quatre premiers vers, le reste n'est rien; ce n'est plus qu'une affaire de temps».

Une note de bas de page précise alors :

Hélas ! ce reste qui n'était rien qu'une affaire de temps, jamais Eyssette n'en put venir à bout... Que voulez-vous? Les poèmes ont leurs destinées ; il paraît que la destinée de *RELIGION ! RELIGION! poème en douze chants*, était de ne pas être en douze chants du tout. Le poète eut beau faire, il n'alla jamais plus loin que les quatre premiers vers. C'était fatal... (p. 35)

Tandis qu'un extrait de l'œuvre fait miroiter cette ébauche juvénile : «Religion! Religion! Mot sublime! mystère! Voix touchante et solitaire! Compassion! compassion!». Daudet moque ici la façon dont la satisfaction des aspirants poètes va de pair avec leur procrastination, jouant du décalage entre l'ambition d'un projet et sa réalisation effective, incomplète et fondée sur une énonciation trop enthousiaste, préférant l'énumération compulsive et paratactique d'embryons de clichés à une prise en compte de l'objet — on le devine, c'est aussi, une pique lancée contre certaine poésie romantique.

D'autres récits thématisent l'évanouissement des entreprises littéraires, à l'image de *Louis Lambert* de Balzac (1832), dont le héros s'attèle, lors de ses années de collège, à la rédaction d'un ambitieux *Traité de la Volonté*, qui relève moins du domaine littéraire que de l'occultisme. Le narrateur, ami de Lambert, en commente l'évolution, les mérites et les défauts sans le citer et à grand renfort d'analogies [*oeuvresprojetees_48*,

[description p.65-66](#)] ; il explique aussi sa «funeste issue» (p. 48) : le projet obnubile Lambert et finit par attirer la curiosité et la moquerie de ses camarades, qui essaient de lui subtiliser le manuscrit ; un pion intervient et confisque les papiers comme s'il s'agissait d'une caricature potache, en pestant («— Voilà donc les bêtises pour lesquelles vous négligez vos devoirs !»). Fruit de six mois de labeur, l'ésotérique *Traité* ourdi par Lambert disparaît à jamais, et le narrateur, admiratif de son comparse, de conclure en ironisant sur la bêtise et la vénalité du surveillant: «Le père Haugoult vendit probablement à un épicier de Vendôme le *Traité de la Volonté*, sans connaître l'importance des trésors scientifiques dont les germes avortés se dissipèrent en d'ignorantes mains.» (p. 48-49) Le destin prosaïque du manuscrit fonctionne comme une métonymie de la trajectoire d'un penseur maudit, victime des quolibets de ses condisciples, incapables de percevoir l'originalité des propositions formulées par Lambert sur les forces de l'esprit.

Concrétisations

Toutes les œuvres imaginaires présentes dans les romans de la vie littéraire ne demeurent pas hors d'atteinte: certaines se concrétisent et sont livrées au lecteur, qui découvre un texte dans le texte, dont les rouages et les fonctions sont forcément multiples. Dans *La Femme auteur ou les inconvénients de la célébrité* de Madame Dufrénoy (1812), le personnage d'Anaïs de Simiane est construit comme une écrivaine aussi inventive que proluxe. Le récit, il faut en convenir, a vieilli et nombre des considérations de son auteure le rapprochent d'une littérature sentimentale dont il reconduit les clichés¹⁸. L'auteure cite de cette façon certains poèmes de son héroïne, mais en livre également un discours d'escorte dithyrambique. Une poésie mélancolique [[oeuvresprojetees_146 : extrait de l'œuvre, poème des p. 38-39](#)] est de la sorte suivie d'un long commentaire développant une analogie entre la première création et le

¹⁸ En matière de scène d'écriture, on trouve de la sorte le passage suivante, semblant issu des amours illégitimes de Lamartine et Emma Bovary : [[oeuvresprojetees_146 : description de l'œuvre p. 37-38, vol.1](#)]

premier amour [oeuvresprojetees_146 : description de l'œuvre, p.39-40]. Le procédé est récurrent dans ce roman — plus loin, une société de gens de lettres s'émerveille d'un poème d'Anaïs de Simiane qui circule en son sein après qu'un de ses membres l'a trouvé par terre et en a fait une copie. Quels sont l'intérêt et la portée de ce genre de citation ? Peut-on y voir une forme de test, permettant à l'auteure d'éprouver sa propre poésie en en déléguant la maternité à son personnage ? La prise de risque est d'autant plus restreinte que l'éloge multiple dont l'œuvre fait l'objet semble anticiper toute critique négative. S'agit-il donc ici d'un laboratoire poétique ou d'un dispositif moderne de semi-dissimulation d'une instance lyrique jouant à annoncer qu'elle est fictionnelle et qu'elle ne l'est pas — qu'elle est cachée et qu'elle ne l'est pas ? Il est difficile de répondre et d'autres possibilités existent sans doute aussi. Le procédé a également pour effet de véhiculer une certaine représentation de ce qui s'écrit à l'époque, de ce qui est à la mode et qui est goûté par l'auteure.

Comme le rappelle Jacques Geoffroy, l'inscription de poèmes d'un écrivain imaginaire dans le récit se manifeste chez Balzac qui, dans *Illusions perdues*, attribue à Lucien de Rubempré le recueil *Les Marguerites*, dont les extraits cités sont en réalité l'œuvre de Delphine de Girardin («La Marguerite»), Charles Dessailly («La Pâquerette») et Théophile Gautier («La Tulipe»), tandis que l'ode «À elle», que l'aspirant écrivain tient pour «la seule œuvre capable de lutter avec la poésie de Chénier», est une pièce de jeunesse composée par Balzac lui-même (sous le titre «À une jeune fille»)¹⁹. Dans *La Muse du département* (1837), Balzac recourt volontiers au procédé; il cite de cette façon l'un des poèmes que Dinah de la Baudraye signe sous le pseudonyme de Jan Diaz en vantant ironiquement «une magnifique description de Rouen, où Dinah n'était jamais allée, faite avec cette brutalité postiche qui dicta plus tard tant de poésies juvéniles, opposait la vie des cités industrielles à la vie nonchalante de l'Espagne, l'amour du ciel et des beautés humaines au culte des machines, enfin la poésie à la spéculation.» (p.185). Plus loin, le romancier décrit avec une

¹⁹ Jacques Geoffroy, *Mille et un livres imaginaires*, op. cit., p. 18.

verve satirique l'*album amicorum* de Dinah [intertextualites_646], dans lequel Lousteau recopie un poème bien de son époque, intitulé «*Spleen*» [oeuvresprojetees_82 : extrait]. La réaction des convives, entre surprise, admiration et jalousie, participe à la raillerie [oeuvresprojetees_82 : commentaire]. Surchargée de «mal du siècle», riche en motifs clichés («l'aveugle-né», «l'orphelin», le «bal resplendissant»), fondé sur une distribution dichotomique des rôles de l'homme et de la femme, la complainte de Lousteau prête à rire. Ce qu'elle permet d'indiquer, c'est que vingt ans avant la section «*Spleen* et idéal» des *Fleurs du mal* et trente-deux ans avant la parution posthume du *Spleen de Paris*, le thème du *spleen* est, aux yeux de Balzac, un artifice permettant de poser en poète à peu de frais, une sorte de prêt-à-porter romantique que le romancier juge élimé, capable de faire illusion chez les petites gens de lettres de Province uniquement.

Enfourer l'œuvre honteuse

La dimension ironique surplombe également une œuvre de l'extrême-contemporain qui mérite un examen particulier : *Démolir Nisard* d'Éric Chevillard (2006), qui se donne à lire comme un réquisitoire hyperbolique contre le critique du *National*, jugé coupable de tous les maux de la terre. Dans son entreprise de démolition, l'énonciateur s'arrête sur la notice consacrée au critique par le *Grand Larousse du XIX^e siècle*, dans laquelle on peut lire ceci :

En littérature, il s'enrôlait [...] sous la bannière des fantaisistes et publiait un petit roman grivois, *Le Convoi de la laitière* (1831, in-8o), qui causa par la suite plus d'une insomnie au critique gourmé et à l'académicien. *Le Convoi de la laitière* est introuvable: on prétend que M. Nisard a passé une partie de sa vie à en rechercher les exemplaires pour les détruire.

La mention de cette erreur littéraire de jeunesse excite l'énonciateur de *Démolir Nisard*, qui devine là une possibilité de

nourrir son éreintement. Las, il doit se résoudre à admettre que Nisard a sans doute réussi à enfouir son texte :

Nous regrettons, d'une part, de ne pouvoir lire *Le Convoi de la laitière*. Il semblerait en effet que Nisard ait bel et bien réussi à faire disparaître tous les exemplaires imprimés. Nulle mention de ce titre dans les catalogues des plus prestigieuses bibliothèques [...]. Mais on lirait bien, s'il nous tombait entre les mains, on survolerait volontiers rapidement le récit égrillard de Nisard dont il nous est cependant facile de deviner la platitude – seule originalité notable par les monts et les vaux de la littérature érotique – au vu de ses écrits suivants dont la nullité désespère (p. 19).

L'énonciateur de Chevillard se prête alors au jeu très bayardien de «parler des livres que l'on n'a pas lus» et s'essaie à cerner, de façon partielle mais sans manquer d'aisance, ce que le texte aurait dû être. Le titre, tout d'abord, se révèle une contrepèterie suggestive : «*Vois le con de la laitière*, telle est évidemment l'image subliminale cachée dans le titre de ce récit grivois.» (p.142) Digne d'une blague de collègue ou de caserne, «Le titre de la polissonnerie de Nisard nous renseigne assez sur l'étroitesse de son imagination: sa libido même ne lui inspire que des fantasmes d'une banalité pénible [...]» (p.19). Le narrateur, sans avoir accès au texte et sur la base de son seul titre, tente d'en expliquer les ressorts, au détour d'une psychanalyse à peu de frais:

Sa laitière aux épaules laiteuses, aux seins lactescents, aux cuisses douces comme de la crème, aux fesses de beurre, est inexorablement ce fromage blanc qui ressuscite la nourrice de Nisard, brave femme dont l'hypertrophie mammaire remarquable mais légèrement handicapante pour toutes les activités ne requérant pas la participation au premier plan de cette gorge majestueuse occupa longtemps tout le champ de sa conscience puisque, à la

représentation euphorisante de la tétée à venir, se substituèrent insensiblement dans les songeries du préadolescent inhibé des visions plus troubles, et sa sexualité resta marquée à jamais par cette confusion [...]. (p. 19-20)

La conclusion est évidemment limpide: «Voyez qu'il n'était pas nécessaire de se procurer le livre pour en percer l'affligeante énigme: dès lors nous préférons ignorer le détail de l'intrigue, n'est-ce pas?» (p. 21). En fait de roman, *Le Convoi de la laitière* se révèle une nouvelle publiée dans *La Revue de Paris* en 1834, que l'énonciateur finit par faire remonter à la surface. Ni «grivoise» ni vraiment «polissonne», l'œuvre de Nisard n'a pas grand intérêt, et la glose qu'en livre le personnage, qui la qualifie de «bluette fanée» et de «niaiserie de quinze pages» (p.156), est maigre, tant le texte est décevant. Et c'est paradoxalement là tout son intérêt: tant qu'il demeure hors d'atteinte, qu'il est pensé perdu et qu'il peut dès lors être imaginé sur la base de son seul titre et de la légende qui l'entoure, le récit intrigue (si le sévère Nisard a traqué cette œuvre de jeunesse, on se dit qu'il avait des raisons de le faire). Tant que le texte, dans sa matérialité, échappe au lecteur, il est riche d'une infinité de possibles, il peut prendre d'innombrables directions et se révèle un vecteur de fantasmes (littéralement et dans tous les sens pour l'énonciateur de Chevillard, qui anticipe la dimension «grivoise» prêtée au récit en surchargeant le texte possible d'une pulsion créatrice indexée sur un trauma érotique). C'est, pour reprendre l'axiome pascalien, ce qui nous fait préférer la chasse que la prise: dès qu'il est retrouvé, le texte cesse d'appartenir à l'espace des possibles pour devenir concret. Et décevant. Parce qu'il se révèle d'une extrême platitude, le texte de Nisard n'appelle pas de véritable commentaire et ne fait qu'entériner le peu de profondeur et l'absence totale de subversion d'un écrivain de seconde zone, en ruinant le plaisir que pouvait susciter une herméneutique jubilatoire parce qu'imaginaire.

Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?

Avant de conclure, tournons-nous encore vers un dernier cas emprunté au domaine de l'extrême-contemporain, qui se manifeste dans le roman *BettieBook* de Frédéric Ciriez (Verticales, 2018). L'auteur y dépeint une double usurpation critique, en imaginant la rencontre de Stéphane Sorge, qui, dans *Le Monde des livres*, distribue les éloges ampoulés aux ouvrages de ses amis sans les lire, et de l'héroïne éponyme, qui publie des chroniques enthousiastes de dystopies sur YouTube, séduisant ses 30 000 *followers* en ponctuant ses gloses de «Trop bien!». Le personnage de Sorge est largement critiqué après sa recension du dernier ouvrage de Mark Z. Danielewski:

Il reçoit un appel paniqué de sa chef de service qui lui demande s'il a bien lu le nouveau roman de Mark Z. Danielewski. Des lecteurs se sont plaints de son article, ainsi que le traducteur Claro. Il a grossièrement mélangé des éléments de l'intrigue. Il ne peut avoir lu le texte. Il a entaché l'image du *Monde des livres*. Sa supérieure se réserve le droit de ne plus le faire travailler. Il essaie maladroitement de s'excuser, dit que c'est peut-être simplement une affaire d'inversion de prénoms, que le roman est une structure ouverte à des interprétations multiples. Elle lui demande s'il se moque d'elle. (p. 52)

Le fait est que le critique a en effet produit un compte rendu sans lire le roman, non par paresse ou complaisance cette fois-ci, mais parce que, après avoir commencé à le parcourir dans le TGV et s'être heurté à sa complexité, il s'est assoupi et a fini par oublier les épreuves dans le train. La recension qu'il livre péniblement tient à cet égard de l'exercice de contorsion:

Mark Z. Danielewski, *La Clinique des mots*,
traduit de l'anglais (États-Unis) par Claro,
Denoël, 666 pages, 22 euros

Quand Valentine Crosbee est victime d'une attaque
cérébrale alors que Chris LaVille lui fait l'amour
dans la forêt, la nuit, non loin d'un motel de la Route

66 dans l'Illinois, nul n'est censé deviner que la jouissance qui eût dû advenir parmi les conifères à perte de vue va se transformer en torture mentale. Valentine, critique littéraire à la New York Review of Books, devient soudainement aphasique et perd l'usage de tout discours cohérent.

Pour se rendre à la clinique des mots, il faut être sadien. L'établissement est dépourvu de portes apparentes, le maître des lieux a dû les détruire comme les libertins les pont-levis menant au château de Silling, aux confins de la Forêt-Noire.[...]

La dilution de la fonction critique dans l'errance paradigmatique du syndrome frontal Wernicke traduit l'infection métacorporelle qui gît dans l'enfer des subjectivités désérogénéisées. [...]

Les besoins sexuels de la critique littéraire se voient bizarrement décuplés. Bob Cassirer en profite, comme avec toutes ses patientes. Des syllabes simples et affirmatives éclatent la nuit dans le silence des couloirs. [...]

L'ordre noir du Concept n'a rien à voir avec l'ordre de Malte, pas plus qu'avec la chasteté des grillons estivaux, mais la prolifération des signifiants sexuels agit comme des spams sur l'écran désirant de sa messagerie mentale.

Mark Z. Danielewski est un ancien dyslexique qui se place ici au niveau de son fantasme SM le plus inavoué: devenir aphasique et maîtriser les limites de l'impropriété du Signe.[...]

En cardiologie, la fraction d'éjection est le pourcentage d'éjection du sang contenu dans une cavité cardiaque lors d'un battement – entre 55 et 65% pour un cœur normal. En dessous de 40, on parle d'état cardiaque. La fraction d'éjection du nouveau roman de Mark Z. Danielewski se situe au niveau de 85 et ne concerne pas le sang mais les mots. Il est «pathologique» non par manque mais par excès de flux. Ou par hémorragie. Végétale. Libidinale. Discursive. (p.50)

Tentative de sauver la face, coup de bluff digne de l'étudiant qui n'a pas appris sa leçon, la chronique mise sur la digression, l'encyclopédisme de surface pioché sur Wikipédia et un impressionnisme assumé, censés permettre au critique de passer pour un fin lecteur doublé d'un érudit brillant. L'imposture ne prend pas et Sorge est la cible d'une véritable cabbale, avant que Danielewski ne prenne sa défense sur Twitter («@danielewski: don't blame @SSorge for his reading of my new book: as he says its meanings are open. Keep on searching inside the #wordscclinic.», p. 94) et que, lors d'un procès lié à une autre partie du récit, le traducteur Claro ne témoigne en indiquant qu'«il est rarissime qu'un compte rendu altère autant le sens apparent d'un texte, jusqu'à faire douter de son existence comme texte, et encore plus comme traduction»; soutenant que «Sorge a peut-être découvert une clé cachée du récit de Danielewski» et qu'il «doute de sa traduction, peut-être trop littérale», avançant que «textuellement et sexuellement, il faut être un grand critique littéraire pour aller aussi loin dans la mise en danger publique de soi, quoi qu'on en pense, que le livre ait été lu, ou pas.» (p. 158) La dénonciation d'une non-lecture bascule alors vers une remise en question du paradigme herméneutique et fait naître en creux une réflexion sur les effets d'une condition postcritique, que Pierre Bayard a développée en d'autres termes et en d'autres lieux, sans recourir directement à la satire.

*

Désireux d'éviter le piège d'une typologie forcément réductrice, nous avons préféré céder à celui du parcours-catalogue, dans lequel il est difficile de ne pas tomber quand on se penche sur des corpus relativement larges et hétéroclites. Les différents cas ici appréhendés permettent de saisir des fictions d'œuvres, plus ou moins développées, plus ou moins abouties, plus ou moins saisissables; tantôt évoquées comme des produits finis (projets scellés ou livres édités), tantôt comme des *work in progress* à l'achèvement plus ou moins programmé, tantôt encore comme des projections nébuleuses imaginées par des écrivains

fictionnels pas toujours fiables; les modalités de leurs mises en scène varient également, puisqu'on trouve tantôt des titres suggestifs qui suffisent à dire l'ensemble de l'œuvre, tantôt des paraphrases plus ou moins précises, tantôt des citations d'extraits (qui peuvent se lire au premier ou au second degré – parfois chez le même auteur). Élément central de l'univers des lettres, l'œuvre joue un rôle majeur dans les romans de la vie littéraire: sa mise en fiction est nodale en ce qu'elle permet par métonymie de contribuer à la figuration de l'ensemble des acteurs qui y sont liés — ceux qui la produisent, bien entendu, mais aussi ceux qui la font circuler, ceux qui la rendent possible, ceux qui la lisent et qui la commentent. D'un point de vue métonymique toujours, ce corpus de fictions d'œuvres est significatif sur le plan de la condition littéraire : les poèmes et récits échappant au lecteur réel mais accomplis et mis en circulation dans l'espace diégétique témoignent d'une activité dynamique et de la créativité des écrivains imaginaires (et de ceux qui les développent) ; à leurs côtés, les motifs du texte inachevé, du projet toujours différé et de l'œuvre égarée disent les aléas de la vie littéraire, sa dimension hasardeuse et l'important taux d'échec qui s'y rencontre. Initié par des travaux comme ceux de Jacques Geoffroy et Stéphane Mahieu, ce chantier dédié aux fictions d'œuvres reste ouvert. Il pourrait être prolongé par un examen systématique et statistique des genres représentés; par une analyse des stratégies de publication envisagées; par un examen moins transversal et focalisé plus strictement sur l'un ou l'autre cas. Ce ne sont là que des pistes, qui montrent qu'il reste encore du travail à faire.